

TEATRO POSHISTÓRICO O EN DIFERENCIA*

IN DIFFERENCE OR POST-HISTORIC THEATER

Carlos Araque Osorio**

** Antropólogo,
Universidad Nacional
de Colombia.
Especialista en Voz
Escénica, Especialista
en Ciencias de la
Educación, Máster en
Resolución de Conflictos
y Mediación. Docente
Universidad Distrital
"Francisco José de
Caldas" - Bogotá.

RESUMEN

Hans Thies Lehmann, desde hace ya más de 40 años planteó en su libro *Teatro Posdramático*¹, algunas teorías sobre el teatro posdramático, que pueden ser utilizadas como tesis desde una perspectiva conceptual lógica y comprensible. Nuestro autor se pregunta por los límites del teatro contemporáneo, que está buscando cada día nuevos lenguajes, debido a que existe una brecha sensible entre los espectadores potenciales y, el teatro que se práctica. Esto trae como consecuencia, la transformación de las líneas de desarrollo tradicionales de unidad de tiempo, de acción y de espacio, alejándose del teatro naturalista, épico y convencional.

PALABRAS CLAVE

Acción, contemporáneo, espacio, lenguaje, naturalismo, posdramático, poshistórico, tiempo.

ABSTRACT

More than 40 years ago Hans Thies Lehmann proposed in his book "Post dramatic Theater" some theories about post-dramatic theater which can be used as theses during a logical and understandable conceptual perspective. Our author questions himself about the limits of contemporary theater which is day by day searching for new languages due to the existence of a sensible gap between potential audience members and the type of theater work performed. This brings as a consequence the transformation of the time unity, action and space traditional lines of development, moving away from the naturalist, epic and conventional theater.

KEYWORDS

Action, contemporary, space, language, naturalism, post-dramatic, post-historic, time.

* Recibido: febrero 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

¹ El texto *Post-Dramatic Theater*, de Hans Thies Lehmann, publicado en Alemania en 1999, se traduce al español como "Teatro Pos-dramático". El autor analiza en profundidad el teatro contemporáneo, y sus transformaciones y desde una perspectiva concreta plantea las características fundamentales del teatro posdramático actual.

¿CÓMO SE HA ENTENDIDO EL TEATRO POSDRAMÁTICO?

Lo posdramático deriva de lo posmoderno, lo definimos de tal forma porque nuestro objeto de observación es el drama. Claro, ya no hablamos del drama absoluto al estilo del teatro griego, isabelino o del siglo de oro en España. Este concepto de drama comenzó a transformarse a finales del siglo XIX, en donde se pone en duda el diálogo como el único procedimiento válido en la escritura de la obra teatral. Antes del siglo XIX el diálogo resaltaba una relación interpersonal, en donde la cronología y el manejo de un espacio y un tiempo determinado era prioritario, y aunque no siempre se contaba la historia de forma lineal, esta sí debía ser comprensible para el público.

Emerge una forma “a-histórica” que, se caracteriza por su manera de narrar la historia en cualquier tiempo y en espacios irreales y ficcionarios. Se pone en duda al héroe épico con el que se identificaba el espectador y, se propicia la aparición de nuevos contenidos y temáticas innovadoras; es decir entra en crisis el drama absoluto.

Pero, como en toda crisis, los hacedores de teatro comienzan a buscar salidas y una de ellas es la aparición del narrador en escena, que de cierta forma reemplaza al héroe y propicia una unión entre el drama y lo épico. Según Lehmann, se da un maridaje entre el drama absoluto y el género épico, dando como consecuencia que, el teatro en su realización comience a buscarse por fuera del drama y, donde la fábula no es la que organiza la acción. Esto permite que otras artes como la plástica irruman en el teatro, generando formas

de reorganizar el espacio, de concebir los personajes y de contar historias insospechadas hasta el momento.

Uno de los principales planteamientos, es que la fábula que se encuentra en el texto determinando el significado y concentrando el tema medular de la obra, ya no es prioritaria. De hecho con ese rompimiento, no se pretende significar, sino, generar un impacto inmediato en el espectador.

Algunas de las características del teatro que surge como consecuencia de esta crisis son:

- a) Se da un repliegue de la síntesis. La síntesis no intenta establecer un discurso ni significar en una sola dirección. Se espera que el espectador tenga la capacidad de decodificar el espectáculo, para ello, se establece una correlación entre la síntesis y la percepción; no es importante entender sino sentir.
- b) Se pretende un teatro sustentado en imágenes oníricas, que está construido de la misma manera como se construyen los sueños, sin una lógica aparente y desde el inconsciente. El teatro más que educar busca conmover.
- c) Se da una des-jerarquización de los personajes y de las situaciones. Los personajes se colocan uno al lado del otro. Igualmente, se acaba con la supremacía del texto y, cada lenguaje que configura el hecho teatral se vuelve autónomo y con los mismos niveles de importancia.

Aparece la simultaneidad como recurso escénico, o mejor, se retorna a la simultaneidad muy practicada en el teatro procesional de la edad media y el renacimiento, en donde ningún evento es más importante que otro, sino que, cada uno tiene una labor diferente, cumple un objetivo determinado.

- d) Ahora son los signos y no el texto, los que determinan y conducen la lectura del espectador, el cual debe seleccionar lo que ve y oye o imaginar lo que ocurre en la escena. No se pretende una lectura unívoca del espectáculo.
- e) Se fortalece la escenografía como dramaturgia visual; ella también relata, significa autónomamente y tiene la intención de llevar al espectador a un lugar sensible.
- f) Se vuelve a recuperar el cuerpo como centro de atención; para ello, se recurre a la fisicalidad, al movimiento vertiginoso, al cuerpo manejado desde la gestica y la kinesis con precisión. Se entiende el cuerpo como algo que significa y sensibiliza. Ya no se trata del cuerpo como depositario de la palabra, sino, el cuerpo signo, que maneja un discurso distinto al racional, que significa independiente del texto.
- g) El teatro se convierte en algo concreto, adquiere características de metalenguaje, como algo macro y total que lleva al espectador al lugar de la re-presentación. Ya no es fundamental representar en un

lugar y un tiempo determinado, la historia no impulsa los hilos del drama, es el acontecimiento estético lo que en realidad importa, lo que busca conmover, lo que pretende transformar.

- h) Se revitaliza la pugna histórica entre el texto y el escenario. Ninguno tiene la supremacía, hay múltiples posibilidades de lectura y la experimentación adquiere un corpus. Se acaba con la idea que, las obras clásicas tienen una forma particular de ser representadas. Todo depende de una interpretación y, ella es siempre individual y personal.

Estas son las características más relevantes de lo que podríamos llamar posdramático. No se trata de establecer un manual para encasillarlo, pero sí aportar elementos para poder definirlo. Es necesaria esta definición, debido a que, en la actualidad todo el teatro que no se rige por los cánones aristotélicos se le denomina como posdramático, y se cae en una confusión en donde todo vale y nada importa.

Es verdad que el teatro se está transformando y, que cada uno de nosotros aprovecha los elementos de este cambio para indagar una estética reconocible y un estilo definido; para ganar un espacio y un reconocimiento. Es por esto que se hace importante realizar una reflexión consciente sobre lo que escribimos y sobre lo que ponemos en escena.

Patrice Pavis, define el teatro posdramático en los siguientes términos:

Estilo de representación que busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de totalidad y de una riqueza de significaciones que subyugue al público. Todos los medios técnicos (de los géneros existentes y futuros), en particular los medios modernos mecánicos, de escenas móviles y de la tecnología audiovisual, están a disposición de este teatro (1990).

Pero también nos dice Pavis que lo posmoderno puede llegar a convertirse en “una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera actual de hacer teatro” (*Ibidem*)².

En el presente, todo tiende a autoproclamarse como posdramático, las puestas en escena integran recursos tecnológicos audiovisuales y multimedios, como el video grabado con anterioridad, la transmisión de filmaciones en vivo o realizadas en otro lugar del teatro, contraluces fuertes hacia el público, reflectores sobre el escenario, ventiladores al máximo de velocidad que simulan tempestades y tormentas incontrolables, y terriblemente destructivas, desiertos incandescentes sobre la escena, entre otros.

Se crean atmósferas frías, el agua corre por los escenarios y la arena cae de manera incontrolada. Los colores se utilizan sin una relación cromática y decoran elementos de

escenografía estrambóticos. Maquinarias descomunales invaden la escena. Trucos de todas las índoles están al orden del día; arneses y mecanismos de vuelo, manejo de pólvora en la escena, luces láser, pantallas de video y televisores sobre la escena, el exceso de sonidos, imágenes desconcertantes, actores que no buscan la interpretación sino que son un objeto más de decoración, músicas sin sentido de unidad. De igual forma, se le da al texto un tratamiento particular, desarticulando las ideas centrales, rompiendo las líneas dramáticas y entretejiendo la puesta con textos súper o inter puestos, (lo que Jacques Derrida llamo intertextualidad), que se emiten simultáneos o trastocados.

Esos son algunos de los elementos característicos de estas puestas en escena, que si bien aportan al medio escénico, no son más que una propuesta entre muchas que coexisten en la actualidad. ¿Espectáculos con estas características los podemos entender como teatro o más bien forman parte del inmenso universo de las artes representativas?

Mencionemos otras peculiaridades de estos eventos: ¿son innovadores por el manejo indefinido del espacio?, ¿la no caracterización de personajes?, ¿el rompimiento del tiempo?, ¿el cuestionamiento a la unidad aristotélica?, ¿el manejo incongruente del texto?, ¿las confesiones desgarradores de los actores ante el público? Resulta imposible definir lo posdramático por algunos de estos factores, ya que muchos de ellos, se vienen practicando desde el teatro griego, renacimiento y sobre todo en el barroco. Intentémoslo entonces por la utilización de algunos recursos técnicos.

² Patrice Pavis, no hace referencia propiamente al teatro posdramático, pero si al teatro posmoderno. En la página 460 de su diccionario lo define y lo analiza, dejando un margen de interpretación bastante amplio.

Empecemos por la no reciente y si eterna mimesis o imitación, que se manifiesta en la actualidad de muchas maneras y tendencias. Destaquemos de ella, la fonomímica, que en el escenario muchas veces se emplea para encubrir la dificultad que tienen ciertas personas para cantar. Esa forma de expresión que hizo furor en colegios y escuelas de primaria y bachillerato en las sesiones solemnes y en las izadas de bandera, cayó en franca decadencia y se convirtió en uno de los espectáculos populistas de fácil aceptación en las calles de las ciudades colombianas por allá en los años 70. Hoy vemos en escena, actores que imitan confesarse ante un micrófono, que repiten textos ante un micrófono, que gritan ante un micrófono, que se hacen que cantan ante un micrófono, que susurran ante un micrófono, que gesticulan ante el micrófono. Es de suponer entonces que tanto la fonomímica como el uso desmedido de micrófonos en la escena se podrían estar agotando.

Ahora bien, ¿cuáles son las temáticas recurrentes en este teatro? Chicas y jovencitas descomplicadas, adolescentes incomprensidos, mujeres locas, jóvenes andróginos y asexuados, militares pervertidos, parejas que no se entienden por nimiedades, decadencia familiar social y cultural. En realidad estas son, como grandes premisas del teatro universal; lo que las hace particular es su uso, se abordan de manera recurrente, como temas comunes o actuales que nos deben interesar a todos en todo momento, pero que si se analizan en detalle, y si son recurrentes en la escena, atentan contra la poética de la obra de teatro.

El teatro posdramático plantea un debate sobre el manejo de la emotividad. Quizás ya no se trata que el actor muestre al público personajes que sienten profundamente, que están conmovidos y que conmuevan al espectador. Tal vez, se pretende que el actor desestabilice al público por medio de la imagen que proyecta su propia personalidad, o de pronto se trata que, el actor haga en realidad lo que siente en el momento de emitir el texto; pero con toda seguridad nunca se tratará que, el actor ilustre con su cuerpo lo que el texto manifiesta, lo que el texto dice, si no, se estaría cayendo en el lugar común.

En búsquedas primordiales como las de Meyerhold, Barrault, Decroux, Rudolf von Laban, Grotowski, Barba y otros, se puede deducir que es el hacer en la escena, lo que orienta los niveles de expresión y, no lo que en realidad siente el actor en el escenario. Esta búsqueda es interesante, debido a que, el que se debe conmover en el teatro es el espectador y no el actor, y es importante porque protege a los actantes de sufrir traumas psíquicos y descontroles mentales. En últimas la técnica se inventó para eso, para proteger a las personas que actúan, que arriesgan su cuerpo y su emotividad en el escenario.

Otro elemento a tener en cuenta es que, en la escena, ahora se escuchan gritos de toda índole y con diferente intensidad; esto no es bueno o malo, pero el problema aparece cuando el grito es inútil, cuando no tiene una justificación, cuando pretende conmover pero no tiene la esencia vital que lo hace soportable. Gritar para sorprender, para causar berrinche, o para afectar e incomodar, no es una justificación escénica, pero toda

escena está determinada por un proceso de construcción, por un mecanismo que el público debe asimilar y entender, sino es tan solo la pretensión de considerar el elemento técnico, como algo que causará sensación y que sin embargo mal manejado termina aburriendo o confundiendo sin objetivo aparente.

El peligro y la virtud de la posmodernidad, es la bifurcación de los discursos, la eterna contemporaneidad, la hiperrealidad, que permite poner sobre la escena, temas tan divergentes como el dolor de la guerra al lado del chiste fácil, la tembladera del actor para expresar el miedo, codeándose con la convulsión desbocada; el pánico del delator, al lado de la nariz del clown para buscar la risa; la ruptura de la cronología aristotélica, al lado del discurso directo al público buscando su complicidad, y todo para lograr escenas de fuerte contenido emocional, en donde la imagen es un remedo de la realidad, donde lo tecnológico pretende desestabilizar al espectador. ¿Pero qué ocurre cuando estos elementos unifican a los asistentes, los homogenizan, los uniforman, los convierten en masa, ya que la opción de lectura es una sola?

Digamos, para crear contrastes, que uno de los postulados del teatro posdramático es que, actuar en un sentido tradicional se pone en duda, el actor no construye personajes, sino que representa lo que es. En otra dirección, no es el personaje el que puede interesar en una situación específica, sino el actor en esa situación; se trataría que él hable y se mueva de manera natural en el escenario. Pero no debemos olvidar que la actuación es de por sí un estado antinatural, en donde

unas personas convierten en verosímil lo que todo el mundo sabe que es ficción. Sistemas como el de Stanislavski se construyeron para comprender este estado excepcional del ser humano.

¿Cómo abandonar la técnica, como borrar lo aprendido? No se le permite al actor que recurra a la técnica conocida y entonces solo le queda una forma particular de interpretar el texto y es forzar la emoción, y entonces aparecen las falencias, las tensiones y los defectos con los que se ilustra las sensaciones y por ello, se utilizan el grito, el espasmo, la risa estridente, el frenesí sin alma y la convulsión asociada a la falsa pretensión de no expresar, de dejarse arrastrar por la situación implícita en el texto y en la situación propuesta. Si a esto agregamos que en la puesta en escena se maneja la simultaneidad visual y textual (y el texto está salpicado de inter-textos), y de paso se le pide al actor que recurra a la supuesta neutralización de la emoción y al movimiento desbocado. Valdría la pena interrogarnos sobre los resultados que esta situación particular arrojaría.

Vale entonces la pregunta, ¿qué es posdramático y quién tiene capacidad de definirlo? Cuando (por allá) en 1938 Antonín Artaud, gritaba en Francia; “No más Teatro”³; hacía referencia al teatro de corte sicologista, que convertía al espectador en un voyerista, chismoso y pueril, que estaba inmerso en un acontecimiento que no lo incluía desde una perspectiva participativa. Es decir

³ Artaud no solo gritaba “No más teatro”, sino que, escribía con frecuencia sobre los peligros de la maquinaria en la escena. Cuando en *Mensajes revolucionarios* hace el análisis de las obras griegas puestas en escena, afirma que los mitos no pueden ser empuñados por la técnica y la artificialidad.

Artaud proclamaba un teatro total que incluyera al público, que lo conmoviera y sobre todo que, lo indujera a tomar una postura frente al destino y frente a su propia realidad. Se trataba entonces de un teatro que tuviese en cuenta al espectador como ser humano y no como mercancía, que lo comprometiera con la escena, ya que, la escena era parte de su vida.

Pero, recordemos que por los cuarenta, Artaud gritaba desgarrando su voz en muchas de los eventos y conferencias en las que participó: “no más obras maestras”. ¿Qué quiso decir con esto?, ¿qué quiso anunciar?, ¿qué extraña premonición nos quiso aclarar? Quizás presentía un peligro para el arte escénico en las propuestas pretenciosas del teatro francés de su época, que se valía de miles de recursos para sorprender al espectador, que utilizaba el efecto sin compasión para atraer público, que recurría al truco para seducir incautos. Algo muy parecido a lo que sucede ahora con el teatro apoyado desde el estado, y promovido por la industria cultural.

Es humano preguntarse por qué Artaud, el poeta que más aportó al teatro contemporáneo, afirmaría en una de sus últimas declaraciones: “allí donde está la máquina siempre está el abismo y la nada, hay una interposición técnica que deforma y aniquila todo lo hecho”.

DEL TEATRO POSDRAMÁTICO AL TEATRO POSHISTÓRICO

El antecedente principal del teatro posdramático es el drama histórico, en él, la dramaturgia tiene que debatirse entre una historia real o una inventada. La relación

entre drama e historia es constante, sólo que la historia llevada a la dramaturgia sufre variaciones y, está atravesada por múltiples interpretaciones.

El primer intérprete es el escritor, que tiene la posibilidad de crear una representación exacta de los acontecimientos o generalizar la acción para otorgarle a lo que escribe credibilidad y darle al protagonista rasgos humanos.

El segundo intérprete es el actor-narrador, quien, o particulariza excesivamente al héroe y lo convierte en personaje, o hace una abstracción histórica de él y lo convierte en caricatura o estereotipo.

Es inevitable entonces que haya una realidad histórica y una dramática. El dramaturgo se toma libertades en relación con la historia para construir su pieza dramática; su héroe no busca la verdad sino, una motivación para justificar sus acciones.

De estas disyuntivas, surge la posibilidad de un teatro poshistórico, permitiéndonos dejar atrás la histórica tradicional, en donde la información sobre datos y fechas es lo sobresaliente. Ahora, podemos darle prioridad al acontecimiento sobre la escena, al hecho real de la presentación.

Pero, sabemos que puede generarse una confusión cuando a lo histórico anteponemos el prefijo pos, ya que, lo poshistórico se puede identificar mediante algo que no ocurrió y que ha dejado de ser histórico. Tengamos en cuenta que la historia también es una interpretación; no ocurrió como la cuenta el historiador, el cual pone necesariamente su punto de

vista, su visión y su manera de entender los hechos.

La historia normalmente se asimila como la narración verdadera y ordenada de los acontecimientos, pasados, como el relato de las actividades memorables del comportamiento humano. Para lograrlo se argumenta fundamentalmente en documentos escritos. No se descarta la posibilidad que, sea transmitida por tradición oral a partir del mito, la leyenda y la fábula, que relacionan los sucesos de la acción humana, el acontecer, las creencias y sobre todo los hechos memorables que definen una sociedad y la consolidan.

Es lo que comúnmente llamamos historicismo, que es la doctrina fundamentada en hechos históricos, es la filosofía según la cual, todos los resultados de la evolución humana corresponden a resultados históricos. La historiografía es el arte de escribir la historia, pero también puede ser el estudio crítico de la historia.

Teatralmente hablando, la historia es la forma de narrar los sucesos y episodios de los seres humanos que los protagonizaron, por ello, puede ser entendida como la fábula. La fabula puede construirse en la escena de múltiples formas; épica, naturalista, realista, abstracta, absurda, entre otras.

La escuela de los Annales⁴, cuestionó los tres íconos de la historia clásica positivista:

⁴ La Escuela de los Annales, es una escuela historiográfica, denominada así por la publicación de la revista francesa *Annales d'histoire économique*, en donde se publicaron por primera vez sus planteamientos. La escuela de los Annales, se caracteriza por haber desarrollado una historia en la que se han incorporado otras ciencias sociales como: la geografía, la sociología, la economía, la psicología social y la antropología, entre otras.

la cronología, la individualidad, y la política. Esto quiere decir que, pone en duda el gran reparto y desmitifica al héroe. Ya no se dedica a los grandes hombres y sus sublimes acontecimientos, sino que, privilegia el estudio de las formas amplias de la vida colectiva. Lo importante ahora es la acción del tiempo y no la perpetuación de las estructuras sociales.

Mientras que la historia dirige su mirada a los documentos escritos, para ratificar los acontecimientos conscientes y las acciones más explícitas del comportamiento social y de la cultura, el teatro poshistórico, se dirige al estudio del comportamiento del inconsciente colectivo y, para ello, busca encontrar las relaciones entre historia y dramaturgia. Si bien, la historia muestra hechos reales, y acontecimientos que deben o pueden ser constatados, la dramaturgia muestra hechos que pueden ser reales o inventados, es decir, está en relación con la historia cuando reconstituye un episodio pasado, pero, cuando imagina la situación, está en relación con la ciencia ficción.

En la dramaturgia clásica toda obra, representa un momento histórico, y se refiere a una temporalidad. Es de advertir, sin embargo, que es complicado trasladar un suceso histórico a la dramaturgia sin que sufra cambios, variaciones, interpretaciones modificaciones e incluso estilizaciones. Beatriz J. Risk⁵, en su libro *Posmodernismo y teatro en América Latina*, analiza como la dramaturgia tiende a

⁵ El libro *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, de Beatriz J. Risk, en el capítulo II diserta sobre las relaciones entre la historia y el teatro. La autora a su vez retoma los planteamientos de Patrice Pavis en su conocido *Diccionario del Teatro*.



Obra: “*Los empeños del mentir*”. Academia Superior de Artes de Bogotá. Foto: *Diego Jimenez*

expresar lo general, mientras que la historia se centra más en lo particular. Es un hecho que en la obra dramática no se puede restituir la totalidad de los hechos históricos, ya que, la construcción dramática está atravesada por el principio estético y filosófico del autor, y la influencia que ejerce su medio sociocultural y su propia realidad.

En los dramas históricos siempre sentimos la presencia del narrador historiador, el que se vale de la épica para organizar los sucesos y contarlos o narrarlos al público. Es necesario entonces, mostrar una historia en acción y ello va en detrimento de la precisión histórica, o más bien, presenta otras alternativas para narrar en la escena, en donde lo prioritario pueda dar la sensación de movimiento, y concentrar los conflictos sobre el comportamiento del personaje.

Según Pavis, en la dramaturgia clásica, los autores se debaten entre dos tendencias: 1) intentar contar una historia de forma fidedigna y precisa. El dramaturgo entonces se parece al historiador o historiógrafo y tiene como principal interés reconstruir la supuesta realidad y para ello se ampara en los documentos de la época, y 2) en otra opción el dramaturgo puede generalizar la acción, y el comportamiento de los personajes, para que, nos sean más familiares, más reales, es decir más humanos, y no se presenten como héroes particularizados que se convierten en portavoces de la época referida. En esta perspectiva los personajes no alcanzan en realidad vida alguna.

Pero, otra opción es privar al personaje de toda historicidad, para hacer de él un personaje con pensamiento autónomo, con

su propia psicología y su comportamiento específico, en donde la perfección no tiene lugar. Entonces el conflicto ya no es el de las fuerzas sociales, como en el caso del personaje histórico, sino el de individuos, muy subjetivos y de gran riqueza interior. En sentido general un autor dramático quiéralo o no, debe tomarse ciertas licencias con la historia y escribir algunas inexactitudes.

No podemos olvidar que, también es historia lo insignificante de la vida cotidiana. La historia de los grandes sucesos ya quizás no tenga ningún sentido para la escena, debido a que, puede llegar a ser la representación de los aspectos terribles de la humanidad, como lo planteó y, lo hizo de hecho, y de forma muy satírica, el teatro del absurdo.

Intentando darle una posibilidad diferente a la dramaturgia, es que hablamos de un teatro poshistórico, como un teatro que resulta y es consecuencia de lo histórico, deriva de él, por tanto, no es una negación y un rechazo de la historia. Podríamos decir que, el teatro poshistórico es el resultado de nuestra era, una era que se define por la evidencia de cambios profundos, tanto en el comportamiento del ser humano, como de la configuración de la cultura. Estos cambios inciden en la economía, la política y, claro en el arte y el teatro. Por eso hablamos de un teatro posmoderno, o posdramático. Vale la pena recordar que moderno deriva de la palabra modo que significa “ahora mismo”. Todo lo moderno está en una disputa oculta consigo mismo, si es moderno, es posterior a algo que ya no lo es, es decir lo posmoderno significa “después de ahora mismo”.

El teatro poshistórico no es a-histórico, pues tiene en cuenta las circunstancias históricas, los contextos sociales y culturales, y las condiciones geográficas. Pero si bien, se alimenta de las condiciones sociales y culturales, cuestiona todos los componentes del acto teatral, y se somete a una constante experimentación, por ello, no se preocupa por la rentabilidad financiera, ni el éxito, sino por el hecho teatral autónomo e independiente.

El sentido posmoderno causó cambios fundamentales en la forma de representar; por ejemplo, se dice que hay una crisis de representación en la pintura, ya que, la fotografía puso en duda la pintura que pretendía reproducir la realidad tal como la vemos. De alguna forma, pintar retratos de la realidad se volvió obsoleto, entonces el arte ¿a qué se debe dedicar? Algunos autores afirman que debe centrar su atención en aquello que no se puede representar dos veces, es decir en aquello que no se puede imitar a la perfección; siempre habrá un elemento que lo haga diferente, este elemento incluso puede ser el azar que nos conduce directamente al inconsciente.

Por otra parte, el posmodernismo posibilita que el artista como tal se convierta en obra de arte. Hemos atravesado por momentos interesantes para el teatro; el primero es la crisis de la representación de la realidad, el segundo es la representación de lo impresentable que conduce a la abstracción y, el tercero es la no representación, ¿pero si no es representación, es presentación? La dramaturgia actual está influenciada por la reflexividad; no significa sólo reflexionar sobre sí mismo, si no propugnar, por una conciencia inmediata de lo que se escribe para la escena, se hace

en la escena y se piensa en la escena, por ello, la reflexividad le permite al teatro ser cínico, irónico e incluso irreverente. El teatro poshistórico está atravesado por tres grandes dilemas, representación-presentación, reproducción-producción, legitimación-legalización.

En la actualidad ya no es válido analizar el teatro desde la filosofía, o desde la política, hay que situarse dentro del teatro para poder comprender al teatro. Como el concepto de metalenguaje, que nos permite analizar el lenguaje con el lenguaje mismo; “no podemos situarnos fuera del lenguaje para comprenderlo”. El metateatro contiene los elementos suficientes para realizar su propio análisis y propiciar su crítica autónoma.

Este teatro cuestiona el logocentrismo, o búsqueda deshonesto de la certeza según un punto amparado en un lenguaje racional perfecto, que represente perfectamente el mundo real. Todo, cualquier cosa, cualquier situación y su esencia puede ser representada ante un sujeto. Las palabras serían la verdad de las cosas. Esto parece un sueño, donde todo es claro y todo es concreto, pero en realidad es una pesadilla, la pesadilla de la razón, donde se excluye, se reprime lo que es incierto, lo diferente, lo que no encaja. De alguna forma, la razón es indiferente al otro. No debemos olvidar que el teatro no se mueve en los ámbitos de la verdad, sino de la verosimilitud, de lo que podría ser cierto, pero podría no serlo. En el teatro el sentido, el significado no es inherente a los signos, ni a la situación referida, sino lo que resulta de las relaciones entre ellos.

La supuesta verdad que, no hay nada fuera del texto, se pone en duda, el texto

teatral es un discurso extenso, es decir, todas las prácticas de interpretación incluyen el lenguaje escrito, pero, no se limitan a él, y en la escena todo sentido, toda interpretación es provisional y relativa porque no es verdadera, siempre puede referirse a la trama de situaciones del pasado y del presente, pero incluso esas tramas pueden no haber ocurrido y, sin embargo, aparecer como creíbles en la escena.

En esta dirección la función del “espectador, o el público”, es intentar develar, los diferentes sentidos e interpretaciones, subyacentes en la puesta en escena y que, van más allá del texto escrito, lo que Derrida, llamaría las representaciones ocultas. Es posible incluso que un espectador pueda encontrar interpretaciones contrarias o en contravía al mismo texto y a las intenciones del autor, del grupo y de su director.

No hay una realidad unívoca, en el escenario nada es menos real por ser o no ser texto, por ser o no ser histórico, no hay un solo sentido y no es posible una sola interpretación. ¿Qué es lo verdadero o lo falso en la escena? Esta pregunta debe permanecer abierta para el creador y para el público.

En arte y más en teatro, la historia no es lineal, como lo expresa Aristóteles, no es una cronología de hechos inevitables, que configuran una sucesión provista de sentido. El creador debe sacar a la luz, o dar la posibilidad que lo haga el espectador, lo que permanece suprimido, o inconsciente. En la escena no se cuenta una historia, sino una serie de múltiples sucesos históricos, verdaderos o no, que el espectador debe interpretar; o de otra

forma, el espectador hace su propia historia de lo visto en la escena.

El teatro vincula quiéralo o no, al arte con el conocimiento y, por tanto, no es una confirmación de la historia, sino una articulación de sus límites y, una posibilidad de entenderla como algo limitado que solo nos da una versión de los hechos y que, de acuerdo a nuestro contexto, conocimiento, circunstancias y necesidades, haremos nuestra propia versión de la historia.

En teatro, los logros de una generación, no pasan automáticamente a la siguiente. En este sentido el teatro es escéptico frente a las grandes narrativas que se han convertido en el paradigma de la humanidad. Ya no son primordiales los grandes héroes y los grandes iconos sociales, amparados en verdades universales, que solo sirven para legitimar proyectos políticos o científicos, donde se pretende transformar el mundo a imagen y semejanza de unos pocos, pero, donde no existen las condiciones reales para esta transformación.

Surge una pregunta interesante para el teatro: ¿qué legitima las historias en el escenario? No hay otra opción que el sentido de credibilidad, que se plantea y se reconoce desde el teatro milenario hasta nuestros días. En la escena no se pide, ni se exige que los sucesos sean verdaderos; sino creíbles.

El teatro poshistórico no está desprovisto de historia, ni de contexto, pero puede concentrar pasado, presente y futuro en un solo marco temporal, ofreciendo imágenes que evocan elementos múltiples, propiciando varias lecturas, pero tampoco es retrato pluralista de

una realidad inexistente, como el que quiere homogenizar la globalización, a partir de la imagen occidental como modelo ideal para toda la humanidad. El mercado universal y la industria cultural se confabulan para borrar la historia personal y cultural, y transforman la identidad para convertirla en un genérico.

La puesta en duda del pasado en el arte es uno de los fenómenos más característicos y chocantes del teatro dramático, la mayoría de las obras de este teatro se manifiestan en un pasado continuo, sin relación orgánica con el pasado de la cultura, de los individuos y de las personas del común, por ello, son como una caja de resonancia en donde el presente se estimula a alta velocidad y el final es previsible. Por el contrario el teatro poshistórico produce obras independientes de toda referencia, y no representan la realidad, sino que, presenta signos puros desconectados de una realidad concreta. La realidad del teatro es autónoma por sí misma.

Las historias de los grandes eventos masificadores, caen de facto en el consumismo, en donde se busca vender saldos del pasado, retazos de una historia que no se quiere contar, que se utiliza por trozos según los intereses del mercado, por ello, se convierte en un continuo modernismo, donde el ser humano como identidad no importa, lo que importa es lo que representa y, lo que representa es un modelo ideal irrefutable, un modelo impuesto por las leyes del consumo.

Dramaturgia poshistórica o en diferencia

La interpretación de esta dramaturgia no es un hecho artístico después o contra la historia. El prefijo pos no debe entenderse

como después de; se debe interpretar como dentro de, o tal vez como siendo parte de. Así, como lo posdramático no propugna por la desaparición del drama, como lo posmoderno no se ampara en la desaparición de la modernidad sino en su transformación; la dramaturgia poshistórica, es el resultado de la historia, sin ella sería inconcebible, pero tiene la intención de hacer una relectura de sí misma, una reinterpretación de los sucesos escritos en los libros y de los acontecimientos mostrados ante nuestros ojos como los verdaderos, los auténticos, los que sirven de formato a seguir, los difundidos como modelos ideales.

En la actualidad, con frecuencia se plantea relaciones entre dramaturgia e historia, dramaturgia y cultura, dramaturgia y género, dramaturgia y conflicto social, dramaturgia y paz, dramaturgia y personalidad. Estos paradigmas han sido tratados de múltiples formas, pero como hemos visto, aún es complicado entender a que se hace referencia cuando se habla de dramaturgia posmoderna. En términos concretos dramaturgia es el arte (o ciencia), de componer obras dramáticas o teatrales. De forma clásica se puede entender como la búsqueda de los principios apropiados para componer un texto para la escena. En la actualidad se habla de dramaturgia del texto, de la palabra, del actor, del director, del montaje, de la puesta en escena, del cuerpo, entre otros. Aunque estas opciones abren el espectro para su interpretación, generan un nuevo conflicto, y es que, el término se vuelve, confuso, dudoso, difícil de definir. El vacío se debe quizás a la ausencia en nuestros países de una herencia dramática. Debemos tener en cuenta que, si bien se han escrito

obras de teatro durante muchos siglos; en realidad son esporádicas las que se escribieron antes de la primera mitad del siglo XX, y los años subsiguientes aún no nos permiten hablar con seguridad de una tradición dramática consolidada como movimiento representativo en el panorama internacional.

Por otra parte, son muy pocas las personas que se han preocupado por definir con claridad, a que se refieren cuando hablan de dramaturgia posmoderna y cuando lo hacen, asumen con frecuencia una postura radical y en algunos casos dogmática, sobre todo cuando defienden como dramaturgia los textos que escriben para que sean montados por sus propios grupos.

Tampoco hoy podemos hablar con precisión del oficio del dramaturgo. Hasta hace tan solo pocos años se aceptaba sin discusión que el dramaturgo era la persona que escribía obras de teatro. Esto establecía una relación directa con la literatura, por tanto, los dramaturgos eran escritores, sin importar que estuviesen vinculados al teatro como acontecimiento práctico, como acción ejecutada por seres vivos (actores y actrices), en un espacio determinado llamado escenario, tablado o lugar de la representación.

Algunos estudiosos han intentado regresar a los postulados aristotélicos, en donde drama se refiere a la palabra griega acto, y se relaciona directamente con el conflicto que relaciona a los personajes en la escena. Es decir, conlleva a una acción dramática o un enfrentamiento en el escenario, en un lugar y un espacio determinado. Si aceptamos esta re-

significación de la palabra drama, estamos aproximándonos a la complejidad de su definición, y de hecho estaríamos aceptando que esta suele ser intrincada por naturaleza y que, de alguna forma si puede existir una dramaturgia del actor, del director, del texto, de la palabra, del cuerpo, de la escena, entre otros.

Arriesgando un poco en una definición, se podría proponer la dramaturgia poshistórica, como la interacción de un conglomerado de símbolos, situaciones, personajes, acciones, lugares, tiempos, iconos, e incluso sucesos, que bajo la acción poética que, quienes entienden el teatro como un acto de representación llamarían espectáculo y quienes lo practican como un hecho participativo, llamarían acontecimiento. Entonces, dramaturgia poshistórica podría ser el conjunto de relaciones, reales o inventadas, conscientes o inconscientes que propician y dan vida al suceso teatral. Estas relaciones pueden ser tan evidentes como las existentes entre un personaje y su texto, tan sutiles como las entabladas en el espacio entre personajes de diferentes estatus, tan misteriosos como las establecidas entre la música, luces vestuario, escenografía y el protagonista, o tan complejas como las acaecidas entre el grupo de actores, el director y el público.

Nadie duda que la dramaturgia sea un acto de comunicación entre el autor, el director, el grupo y los espectadores, mediado por un lenguaje poético. Pero, el hecho teatral no es una comunicación convencional, según lo expresa Ferruccio Rossi Landi en su artículo "Acción social y procedimiento dialéctico en el teatro", debido a que, los elementos que en él participan no cumplen los requisitos mínimos para que sea un

acto comunicativo normal. Por ejemplo, el emisor es siempre emisor; en este caso el grupo de teatro (actores, como director y autor); el receptor no tiene la posibilidad de convertirse en emisor; en este caso el público que hasta en los espectáculos supuestamente más participativos está siempre condicionado por los intereses del grupo, el mensaje, por su parte, no es lógico, ya que corresponde a criterios estéticos y en términos reales los códigos de la poética constantemente se truncan, varían, se metamorfosean, son metafóricos, simbólicos e incluso pueden llegar a ser incongruentes o abstractos y, sin embargo, seducir. Esos elementos aunque participan siempre del acto comunicativo, lo hacen en el teatro de una forma, especial y extracotidiana. Este criterio se cumple, incluso para el teatro que nació y se desarrolló en Europa, y que hemos practicado por un período de más de cinco siglos, pero también, se cumple para el teatro chino, hindú o japonés, he incluso para el teatro precolombino y con mayor certeza para el teatro posdramático o posmoderno.

Afortunadamente, no siempre los grupos quieren comunicar de forma directa y racional. Recordemos que ahora se recurre a la exploración del inconsciente individual y colectivo, por ello, el hecho teatral en muchas ocasiones es difícil definirlo como tal. Esto propicia que no siempre el modelo aristotélico se pueda aplicar a todas las obras puestas en escena.

Por lo general, los analistas y especialistas teatrales de nuestras latitudes han aceptado una dramaturgia lineal, de fácil entendimiento, sustentada en la historia: historias que se cuentan, cuentos con historias, historias argumentadas en

la historia, historias sociales, políticas, recreativas, y la regular historia de la historia, en la que para generar intensidad, suspenso y ritmo se ponen en el espacio escénico elementos llamativos y contrastados, accionados por personajes de fácil asimilación, que se desenvuelven en dramas coloridos, sonoros y visuales de gran espectacularidad. Se busca llamar la atención del público a como dé lugar, seducir al espectador por cualquier medio, así no se cuente con los recursos tecnológicos para lograr este objetivo. El espectáculo teatral está encaminado a atrapar la atención de un público, que se considera de hecho incapaz de crear su propia historia, por eso, se le envían mensajes, ideas, argumentos y consejos, que pueden ser asumidos con relativa facilidad, tanto racional como sentimentalmente. Se pretende, de manera manida y sin compasión, que el acto teatral propicie una identidad entre el grupo y el público, genere una catarsis cultural, ya que, lo fundamental es transmitir un mensaje, condicionar, convencer y sobre todo educar.

La dramaturgia dentro de ese modelo es la base necesaria de una supuesta identidad social, latinoamericana o nacional, y por ello, en las obras predominan lugares comunes, discursos de fácil asimilación, lenguajes compartidos, símbolos claros, y significados aceptados socialmente, que posibilitan el surgimiento de actos representativos de la sociedad, elementos de identidad más o menos descifrables y aceptados sin discusión. Es lógico que la empatía actúe en dos direcciones; reconocer la obra como propia y reconocerse o identificarse con ella y, de paso perder la posibilidad de asumir una postura individual, de

rescatar la diversidad y de promover la tan mencionada diferencia.

Pongo un ejemplo; en la actualidad en nuestros países se está promoviendo un tema común y es el de la independencia; y sí, es una fecha significativa, pero permite mucha demagogia intelectual cultural y artística. Es paradójico que desde todos los sectores (derecha, ultra derecha socialdemócratas, neoliberales, izquierda, centro izquierda, entre otros), se realicen concursos, se lancen consignas, se apoyen obras con el tema, y sin embargo, cuando alguien pone en duda la tan mencionada independencia, se le señala como anarquista, como desadaptado, como reaccionario o revisionista. Es sólo un ejemplo claro está.

Pero qué pasaría si intentáramos entender la dramaturgia como un acto en diferencia social y cultural; como la reivindicación de lo mítico, como la puesta en duda de la verdad, como el rescate del inconsciente, como el límite entre lo conocido y lo desconocido material e inmaterial, como lo a-histórico, lo poshistórico. Vale la pena recordar que la sociedad promueve de manera descarada la historia oficial y que, las otras historias, la de los humildes, desadaptados, desclasados, desestratados, está por contarse, así que, también podríamos entenderla como el intersticio entre lo oficial y lo informal, lo estatal y lo particular, lo público y lo privado.

No pretendo afirmar que esto sea una definición de dramaturgia, sólo quiero darme la posibilidad de proponerla de una manera disímil; algo así, como una acción para disentir. Siendo justos esta es la virtud del posmodernidad. En la actualidad es

posible hablar de dramaturgia como acto en diferencia, y entonces sería quizás, volver de alguna forma a Aristóteles, volver a su planteamiento de drama como “drao”, como acto de invención.

En términos generales, podríamos arriesgar diciendo que nuestra dramaturgia puede ser un nuevo conjunto de signos, un lenguaje que cuestiona lo establecido, un arte que vuelve a sacudir los cimientos de nuestra cultura, de nuestra política, de nuestra tranquilidad; como lo fue en la antigua Grecia, Inglaterra, España, México y Perú, como lo sigue siendo en China y Japón, como lo es en India, y como se expresa con toda seguridad en nuestros países de forma marginal, discreta y subterránea, y que claro, la oficialidad no podrá reconocer, porque atenta contra su estabilidad.

Estoy convencido que de cualquier forma, no se trataría de un lenguaje convencional, tendrá por necesidad que alimentarse de una original simbología, de unos signos inexplorados, de unos significados complejos y esto sólo se logrará con una nueva actitud hacia la creación artística, con una necesaria rebelión contra los modelos estatales y comerciales. Ello si, generará profundos e insospechados movimientos artísticos y estéticos que corresponderán a comportamientos vitales, que quizás tendrán como fin satisfacer necesidades, escénicas imprescindibles. Debe salirse por necesidad de los cánones sociales y también por necesidad les exigirá a actores, actrices, directores y dramaturgos, una nueva y particular forma de relacionarse, de ser, de estar en la cultura, en la sociedad y sobre todo en la escena.

La dramaturgia poshistórica, abarcará un todo experimental, alternativo e investigador; quizá un laboratorio permanente, en donde se descifren nuevos personajes, se cree espacios inconcebibles en tiempos inimaginables, donde ocurrirán acciones desconocidas, actos ocultos, sucesos misteriosos y hechos transgresores. No perdemos nada con intentar un espacio en donde no existan oposiciones entre el adentro y el afuera, el espectador y el actor, el acto de creación y la vivencia, el público y el grupo, el dramaturgo y el director.

El fraccionamiento nos hace débiles, domesticables, manipulables. El tipo de categorías sustentadas en la dualidad, bueno-malo, bonito-feo, servible-inútil, se pondrán en duda, así como desaparecerá la falsa dicotomía entre sí preparamos un público para el teatro o, un teatro para el público, pues será más acertado pensar en un teatro que se hace y se vive en todas sus posibilidades y riesgos, y que se difunde sin temor, en las infinitas categorías y posibilidades de la humanidad.

Aparece entonces una de las discusiones más emocionantes en cuanto a dramaturgia se refiere: ¿se puede pensar en una dramaturgia que niegue las influencias, los personajes del pasado o los dramaturgos anteriores, nuestros antecesores, a nuestros progenitores escénicos? No, no se trata de atentar contra la historia, sino de ver otras opciones para interpretarla, vivenciarla, narrarla, actuarla y gozarla. En cuanto a las influencias, ¿qué otra cosa pueden ser sino la capacidad que tienen los grandes creadores de vivir a través de nosotros en el presente? Cuando hablamos de Esquilo,

Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Buenaventura, Brecht, Chejov, son ellos los que hablan por medio de nuestras palabras, actos, puestas, sentimientos y emociones. En nosotros está la capacidad de negarlos, manosearlos, hacerlos intocables idolatrándolos o transformarlos reinterpretándolos, para que pertenezcan al presente inmediato y no queden olvidados en un pasado dudoso; es decir, con ellos podemos ahora experimentar en vida la capacidad de conjugar, confundir y revolver, el pasado con el futuro.

Si prestamos atención a lo que ha sucedido hasta nuestros días, todo acto creativo cuestiona la historia en la medida en que tenga la capacidad de transformarla. Uno de los errores crasos de los historiógrafos e historiadores anquilosados en el tiempo, es pretender condenarnos a vivir en el pasado, cuando tenemos urgencia de vivir en el presente (de hecho lo hacemos). Vivir en el presente implica aceptar todo lo que hasta nosotros ha llegado, ya sea para negarlo, transformarlo, o incorporarlo a nuestro quehacer. Esta acción equivale a proyectarnos hacia el futuro. Sin temor a equivocaciones, nuestra vida es la interrelación, de varios tiempos que conjugan el pasado, el presente y el futuro, en donde las influencias son necesarias para transformarlas y re-utilizarlas.

Cuando afirmo que la dramaturgia es una acción que tiende y nos conduce hacia lo desconocido o hacia lo que está por crearse, es porque considero que todo acto poético, antes de ser puesto en escena se encuentra oculto, tal vez ya exista en el imaginario colectivo en las obras de nuestros antecesores, en nuestros progenitores, pero necesita el

espacio propicio para revelarse, para manifestarse.

La dramaturgia poshistórica, podría ser la acción de crear *draos*, (actos contundentes) para la escena. Esos actos de hecho son independientes de una identidad social, nacional o latinoamericana, y estarían emparentados con una identidad étnica, cultural, mítica y esencial, y pueden llegar a existir con vida propia como teatro, gracias al trabajo sistemático y disciplinado, al rigor, a la búsqueda de nuevas posibilidades, al rompimiento sin temor con los gustos del mercado, al cuestionamiento de las tendencias de moda o a la dudosa necesidad de venderse al mejor postor. Claro, todo esto necesita coraje, empeño, deseo y anhelo, ¿pero que es la creación sino eso?

En varias oportunidades he expresado simpatía por una estructura de grupo; núcleo que si persiste, finalmente desde mi óptica, tendrá la opción de generar una dramaturgia en diferencia, una dramaturgia poshistórica. Es evidente que una persona sola puede crear imágenes propias, personajes inconfundibles, acciones irrepetibles, situaciones inconcebibles, lugares inimaginables. Al igual que un grupo que investiga y arriesga, un individuo puede generar un lenguaje propio y autónomo, que la historia oficial no podrá negar, que los estetas no puedan ocultar, que los estudiosos tendrán que reconocer. El concepto de dramaturgia poshistórica, será entonces aplicable a los grupos e individuos que tengan la sagacidad de practicar un teatro para vivirlo plenamente en el momento que se realice y que pertenezca a todos los que participan en el acontecimiento de

manera activa; esto incluye por necesidad al público.

Otro de los errores crasos de los historiógrafos e historiadores, es creer que podemos construir nuestras vidas a partir de datos, fechas y anécdotas. No estamos condenados a hacer obras que alimenten la famosa conciencia social, la dudosa identidad cultural. ¿Qué otra cosa es la identidad social en la actualidad sino el respaldo incondicional a la globalización?

Para no descartar la posibilidad de una discusión o debate sobre una probable dramaturgia local, nacional o latinoamericana, quiero manifestar que esta debe estar sustentada en la diversidad, en la aceptación de la divergencia, en la comprensión y entendimiento del otro; (¿la otredad?). Nada más lejano al concepto de dramaturgia poshistórica que el criterio de homogenización, no hay posibilidad de transformación cuando se piensa en copiar estilos, esquemas o tendencias. Puede haber una remota identidad en la dramaturgia y esa identidad no puede estar amparada en modelos igualitarios, en fórmulas impuestas, en modas pasajeras, sino en el reconocimiento de la existencia de principios culturales que se manifiestan en nosotros de forma diversa y que heredamos del pasado para que los vivamos en la escena, con la posibilidad de proyectarlos hacia el futuro, descodificándolos, alterándolos y cambiándolos.

El descubrimiento y reconocimiento de estos principios, el posterior trabajo riguroso y sistemático sobre ellos para variarlos, diferenciarlos y transformarlos, la búsqueda incansable de espacios

inconcebibles, serán la base sólida para intentar una dramaturgia creativa, autónoma, sagaz, contradictoria, problematizadora; que ponga en duda al sistema, la sociedad, la cultura y el individuo. Esto no es una exigencia del ahora, en verdad, las dramaturgias que han logrado trascender son aquellas que han hecho tambalear el sistema en que cual se desarrollaron, la cultura que les dio vida y el sector que incluso los protegió.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin. (1971-1985). *Mensajes revolucionarios. Cartas desde Rodez Van Gogh. Heliogabalo. Artaud le Momo*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Lajos Egri, Lajos. (2009). *El arte de la escritura dramática*. México: Centro Universitario de estudios Cinematográficos, México, 2009.

Gómez, Lola. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Ediciones de Gestos.

Marina Lamus, Marina. (2010). "Teatro colombiano, Reflexiones teóricas para su historia". En: *Separata Revista ATeatro.*, Medellín, 2010.

Lehmann, Hans Theis. (1999). *Post-Dramatic Theatre*. Alemania: Editorial Maska.

Lola Proaño. Gómez, Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano. Ediciones de Gestos, California, 2007. Pavis,

Patrice. (1990). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.

Rizk, J. Beatriz. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina*. Minnesota: The state of Iberoamerican Studies Series.